

イエイツ「学童たちのなかで」(その一)

小堀隆司

(一)

一九二二年から六年の歳月に亘って、アイルランド自由国の上院議員を務めていたイエイツは、在任中の一九二六年二月、小学校の視察官という任務を帯びてウォーターフォードの聖オッターランズ・スクールを訪問した。¹⁾

そのときの授業参観の風景を蘇らせて歌った詩「学童たちのなかで」は、視察官としての立場を採りながらも、その内実にあつては公的な視察官から極めて私的な個人へ、また逆に私人から公人へと自身の立場を公私繰り返

して変えていくといったイエイツの微妙な姿を描き、と同時にその思いを現在から過去へ、過去から現在へと目まぐるしく浮遊させている。そこでは教室がいつしか回想や幻想を巡らす空間と化し、教室のなかを歩く彼は苦くも懐かしい想い出のなかをさまよう。尼僧である教師が視察官の質問に答えてその斬新な教育方法を説明するなか、それを聞きながらも視察官の内面にはある個人的な想い出が蘇ってくる。つまり公務を帯びて教室に現れた視察官は、生徒たちを前にすると極めて個人的な過去を想い返して回想する私人へと変貌する。変貌する契機は次のような場面に現れてさらに回想を具体化させていくが、たとえば教室で学ぶ生徒たちが視察官としての公

人をその教室に適しからぬ闖入者と見ていぶかしげな表情を湛えるなかにあって、女子生徒を見渡す彼は彼女たちのそうした眼差しからある女性の幼い頃を回想の裡に想像して一挙に私人へと自らの姿を変えるのである。教師の説明をよそにある女性への回想と想像が彼の内面を充たしたのは、何と言っても女子生徒の姿に純粹な清らかさを見たのがきっかけとなっているにちがいない。そのある女性とは、宿命の女モッド・ゴンにほかならない。しかし回想の裡に想像されるモッド・ゴンは宿命の女からはほど遠く眼前の女子生徒に似てまだ苦い体験も知らない純真な心を持った彼女であろう。あるいはもう少し年齢を経て社会への眼差しを持ち始めた多感な彼女でもあろう。こうして在りし日のモッド・ゴンの姿を想い浮かべるイエイツが、たとえば、ある話題について語り合つてともに思いを同じくした青春の頃の彼女を回想するとき、再び変貌する機会に巡り合う。そのときの変貌は公私いずれかの立場による変貌ではなく、自身の裡における彼女への眼差しに認めることができる。青春時代の彼女へのややもすれば感傷的でナルシスティックな眼差し

をもって巡らされたその過去への回想は、やがて現在に眼差しを向ける幻想へと変貌するのである。そのとき、幻想はいま現在のすっかり年老いた彼女を視るに至るのだが、彼の思いはその老い果てた顔貌によって掻き乱されてしまい、ついには心穏やかでいらなくなる。このように彼のいわば〈眼と精神〉は公人としての役目を脇に追いやり個人的な私人として生徒たちへの眼差しとある女性への回想とを、さらには女性への幻想とを交錯させながら、いつしかその私的な個人を超えて人間という生の問題へと踏み込んでいくのである。

質問する視察官、それに答えて説明する教師、視察官を驚きのうちに見凝める子供たち、こうした授業参観の行われている教室の情景から「学童たちのなかで」という詩は始まる。公人として視察するイエイツの眼差しが誰ともなく純粹無垢な女子生徒に注がれ、そして彼の思いが人生を棒にふって息巻くある女性に向けられたとき、もはや彼の眼差しは教育現場を視察する公人としてではなく、まさに詩人の衣裳を纏って過去へと舞い戻っていく。そのとき眼差しは回想と幻想を誘発し、その回想と

幻想に充たされた眼差しは個人的な生の問題に向けられるが、さらに飛躍して人間の生へ向けた思索を巡らすという眼差しへと転位するのである。眼差しがこのように内面化されるのは、すでに「塔」や「内戦時における瞑想」で見た通りであるが、眼差しと回想と幻想、そして想像力はそれぞれに連関しながら重畳し交錯を繰り返してはその内面（＝眼と精神）を鍛えあげていく。それはブルーストの『失われし時を求めて』の有名な場面、紅茶に浸されたマドレーヌの感触に幼い頃を想い起す主人公の、あの無意識的な記憶を髣髴とさせる。

(二)

視察官としてすでに小学校の教室に佇んで質問する「私」は、その一方で女子生徒たちの驚きの眼に釘付けにされている。幼い彼女たちを眺めていると、やがて「私」は個人的な想い出のなかをさまよいゆく。

一

私は長い教室を質問しながら歩いて行く
白頭巾の年老いた尼僧が親切に答えてくれる。
子供たちは計算や歌を習い
読物や歴史、それに裁縫など習って
最も現代的な方法で
すべてきちんと学んでおります。子どもたちは
齢六十の微笑んでいる公人を見て
一瞬、眼をまるくする。

二

私はレダの血の流れる女性を想い浮かべる、
消えそうな火にその身を屈めながら彼女が
厳しく非難されたときのことや、子どもらしいある
一日を悲劇に変えた
些細な出来事など語ってくれたのを私は想い浮かべ
る

語りゆくなか、私たち二人は若者らしい共感から
一つの球体となったかのようにだった。

プラトンの寓話を覚えていえば、
ひとつ殻のなかの黄身と白身となったかのようだった。

I

I walk through the long schoolroom question-
ing:

A kind old nun in a white hood replies;
The children learn to cipher and to sing,
To study reading-books and histories,
To cut and sew, be neat in everything
In the best modern way — the children's eyes
In momentary wonder stare upon
A sixty-year-old smiling public man.

II

I dream of a Ledaean body, bent
Above a sinking fire, a tale that she
Told of a harsh reproof, or trivial event

That changed some childish day to tragedy —
Told, and it seemed that our two natures blent
Into a sphere from youthful sympathy,
Or else, to alter Plato's parable,
Into the yolk and white of the one shell.

(1-16)

視察官を装って教室のなかに紛れ込んでしまったかの
ような「私」は尼僧から教育方法について説明を受けて
はいるものの、やがて意識はそこには向かわず生徒たち
の眼に向けられる。だが、彼女たちの眼は適しからぬ人
物が闖入してきたときにしばしば見せるような、呆気に
とられた驚きの純真な表情を浮かべている。「私」自身
も自分が場違いな処に立っているのを意識しながら「六
十才の微笑んでいる公人」としての立場を甘受すべく自
ら叱咤していささか自嘲的な構えを採っている。しかし
公人としての「私」は一個の個人としてその意識を広げ
てゆき、ついに「私」の意識は教室から離れてすでに過
ぎ去った昔の出来事のなかへさまよい出る。そのさまよ

える思いは眼の前に行っている子供たちと接するなかで連想されたものであるが、同じ年頃の少女モード・ゴンの姿を巡る想い出となって繰り広げられる。

しかし「私」がまず想い起すのは教室の生徒たちと同じような幼い頃の純真な子供ではなく、悲劇を予兆させるような「レダの血をひく身体」を纏った子供である。

「レダ」と言えば白鳥との交わりによって産み落とされた〈宿命の女〉トロイのヘレンが想起されるが、イエイツがモード・ゴンをトロイのヘレンに見立てているのは言うまでもない。そのモード・ゴンが自分の幼かった頃を想い起して彼に語っていた頃のことを詩人の「私」は想い出している。「私」のこの回想はいかに彼女が「レダの血をひく身体」を宿命として引き受けながら生きて来たのかという生の来歴を現在の「私」に改めて刻印するのである。「レダの血をひく身体」は娘ざかりの平穩で陽気な日々のなかで、ある日突然、がしかし逃れ得ぬ宿命として大きな事件に見舞われる。「レダ」の娘が引き受けるべき必然的な大きな事件とは、何気ない日常の出来事が取り返しのない「悲劇」へと暗転すること

を意味するが、こうした大きな事件は、しかし敢えて「悲劇」とは言わないまでも、むしろその成長過程において体験する、いうなれば成熟の証でもある必然的な出来事として共有されるべきものであろう。それにしても成熟を約束する出来事が「悲劇」と化すのは、なんとも皮肉なことであると言わざるを得ない。さらにその「悲劇」のなかから他者との強い絆が生れたことはより一層アイロニカルである。

詩人は「悲劇」的運命を背負った女性との関係に他者との強い絆を見出そうとするが、しかし、この時点においてはそうした確かな関係は何にもましてまずは「若者らしい共感」を体験して初めて結ばれるのであって、したがって共感という明らな体験の後にやがて彼女の身に降りかかるであろう「悲劇」的な生が強い絆を結ぶ直接の契機となったわけではない。強い絆は、むしろ明らな理想に燃える若者の特権として成立する関係と言えよう。ある思いを共有することによって強い絆を結んだ二人の関係はこのように若者特有の典型的な生の在様だと見るのは肯定されて然るべきであるが、それに加えて「一つ

の球体」もしくは「ひとつ殻のなかの黄身と白身」となったかのような二人の関係もまた同様である。彼女が告白する在りし日のことを聞いて「私」は共感を覚えたが、そのとき心が通じ合えた二人はさながら「一つの球体」となったかのように互いに充足したひとときを分かち合った。合体した「一つの球体」がさらに卵の「黄身と白身」となったかのようにだと回想されるとき、彼はそこに愛の成就を見ているかのようにだ。

それにしても「悲劇」という言説に関しては釈然としないところがあると指摘せざるを得ない。「若者らしい共感」から結ばれた典型的な明るい彼ら若者たちの関係を「レダの血をひく」彼女の宿命的な「悲劇」的生との関連からイエイツが捉えているのは、なるほど打ち消し難い事実ではある。しかし若者の関係のなかに「悲劇」それ自体を見ることに少なからず違和感を覚えざるを得ないのもまた事実である。さらには「子供らしいある一日を悲劇に変えた」という言説にも同じような違和感を覚えてしまう。「子供らしいある一日」といい「些細な出来事」といい、こうした少女の頃のある出来事が直接

に「悲劇」へと変容したことが、彼らの確かな関係を招来したとはどうにも考えられないのである。仮に「悲劇」と言えるほどの変容が起ったとしたならば、「悲劇」とは果して何を指してそう呼ぶのであろうか。悲劇的生とは、人間のその都度企投する生が幾重にも繰り返される途上にあって初めて可能となるのではないか。したがって「悲劇」は大きな事件をもってして始まるわけではない。少女時代に体験したと詩人の言うところの「悲劇」が「悲劇」として本格的に繰り上げられるのはそれ以降の生においてである。してみると、「子供らしいある一日」も「些細な出来事」も「悲劇」の予兆として定位されると考えても差し支えあるまい。むしろ、それを「悲惨」と呼ぶほうが適しいように思える。

(三)

こうしてさらに「私」は回想を深めていく。
教室の子どもたちを眺めながらモード・ゴンの多感な少女時代をあれこれと空想してゆくにつれて、やがて

「私」の思いはさらに遡って幼い頃の彼女を想像の裡に浮かべる。想像しつつ回想を巡らす「私」は教室の子供たちと同じような平和で無邪気なひとりの少女を幻視するに至る。そうして詩人である「私」は凡そ悲劇からはほど遠い純真な少女と対面するが、しかしその幻視のなかの対面は「私」の回想と想像の裡に巡らされた複雑な思いのなかから実現される。こうした複雑な思いのなかにあつては、感傷に浸っているかのような心穏やかな内面もそこに苦悩を刻み込んでいた。それほどに「私」の心の在様は錯雑として定め難い。

三

急に悲しくなったり怒ったりしたのを想い出しなが
ら
子どもたちをひとりふたりと眺めていくと
あの年の頃にはこんなふうだっただろうかと想い巡
らす。

そうなんだ、白鳥の娘たちでさえ、いくらかは
水鳥の血を受け継ぐことだってあるのだ。

頬や髪の色はあんな風だっただろうかと想い巡らす、
こうして想い出を重ねていくうちに私の心は乱れて
しまった。
彼女が生きている少女となって私のまえに立ってい
る。

III

And thinking of that fit of grief or rage
I look upon one child or t'other there
And wonder if she stood so at that age —
For even daughters of the swan can share
Something of every paddler's heritage —
And had that colour upon cheek or hair,
And thereupon my heart is driven wild:
She stands before me as a living child.

(17-24)

このように女子生徒をひとりずつ眺めていく「私」は、
実際に会ったことはなかった幼い娘時代のモード・ゴン

を心眼に手繰り寄せている。「白鳥の娘」すなわち、レダと白鳥から生れた娘へレンは悲劇的な宿命を背負わされた女性として確かに「悲劇」をもたらす〈宿命の女〉に成長したが、しかしながら想えば、幼い頃の彼女は〈宿命の女〉として生きていたわけではない。教室の子供たちと同じように無邪気で純真な心を持っていたにちがいない。「そうなんだ、白鳥の娘たちでさえ、いくらかは／水鳥の血を受け継ぐことだってあるのだ」と秘かに呟いたのもそのような感懷を抱いていたからであろう。そうであってみれば、「悲劇」からはほど遠く平凡な「水鳥の血」を僅かだとしても確実に受け継いでごく普通の娘時代を生きていたヘレン＝モード・ゴンの姿が心眼に想像されていたにちがいはない。詩人はモード・ゴンのなかにいわば人生を棒に振って生きた悲劇的な生ではなく平穏な生を生きる姿を視ようとしている。しかし、そうした姿を女子生徒の頬や髪に見ようとすればするほど、彼女のありきたりな昔の日々へと思いを馳せた詩人の心は仄かに昂ぶる動揺を招き寄せてしまう。たぶん詩人はその心の動揺にしばし酔い痴れこそするだろう

が、それとは逆に「こうして想い出を重ねていくうちに私の心は乱れてしまった」ほどに自身の胸は高鳴りを鎮めることができない。

娘時代のモード・ゴンに回想と想像を巡らしてついに動揺してしまった心の乱れは、詩人に彼女の姿そのものを心眼に浮かびあがらせる。つまり「彼女が生きている少女となつて私のまえに立っている」のである。こうして眼前に立つ彼女を幻視する詩人は、そのとき、どのような思いでいるのだろうか。回想の心地良さが再び彼の心に滲み渡っているのだろうか。それとも彼女への回想はさらに詩人を辛い動揺のなかへと突き落としていよいよ心穏やかではいられなくなっているのだろうか。たぶん心地良くも苦渋に充ちたアンビヴァレントな思いに包まれて彼女を見凝めているのだろう。このような錯綜した思いを抱かせたのは、直接には「生きている少女」であるわけだが、もとはと言えば心の乱れがその思いを抱かせたのである。凡そ会ったことのない少女モード・ゴンを「生きている少女」として現前させ、そうして彼女を見凝める詩人のそのアンビヴァレントに揺らぐ思い

を抱かせた心の乱れとは、果してどのような情態を呈したものののだろうか。それは取り乱して錯乱するほどの乱れではなく、烈しい情動に駆られてその思いが露わに晒け出されている情態を物語っている。そうであればこそ、モード・ゴンが「生きている少女」となって眼の前に現れたにちがいない、そうして心地良さと苦渋といった両極端を同時に抱え込んだにちがいない。決して錯乱には至らず、辛うじて踏みとどまった心の乱れはその思いを烈しくも露わにするが、踏みとどまったぶんだけ冷静に取り澄まして立ち尽くそうとする矜持の態度を崩さない。心の乱れとは、まさにこうした矜持の態度を指すのである。

すでにモード・ゴンの娘時代をあこれ想像裡に凝視してきたその想い出は字義通り過ぎ去った昔の日々に向けられたが、「生きている少女」への多分に想像力のこめられた想い出はこれまでとは趣を異にしており、さらに複雑な様相を見せていく。かつてのモード・ゴンの幻影が教室の生徒に重ねられて「私」の眼の前に「生きている少女」となって現れたとき、いまにして想えば「ひ

とつ殻のなかの黄身と白身」さながらに成就したかに思えたあの愛は、単なる幻想にすぎなかったのかもしれない。回想を巡らしながら「生きている少女」を幻視する詩人のこのように抱懷する思いは、いま現在のむき出しの現実がいまを生きる自身の意識に入り込み、やがて事態の大きく変ってしまう転位を招来する。回想された在りし日が教室に立つ詩人の醒めた現在に侵食され始めるのである。過去の回想に代って現在への意識が年老いたモード・ゴンの幻影を捉え、そうして年老いた彼女へ幻想を巡らす詩人の現在における冷やかな意識はやがてその幻想という霧を払い退けてついにむき出しの現実がそこに立ち現れてくる。すると、詩人の思いは頑なにも愕然となってしまう。いや、この場面においても詩人はその頑なさを見せまいとしてひたすら冷静に立ち尽くそうとしているかのようだ。

在りし日の少女モード・ゴンの幻影を視た詩人の心眼には、こうして年老いたモード・ゴンの現在の幻影が浮んでくる。それは少女時代の姿とはうって変わって生の潤いすべてをなくしてしまった、まるで抜け殻のような

姿となって心眼に現れる。

四

いま現在の彼女の姿が私の心に浮ぶ。

一五世紀の指が造形したのであろうか、

まるで風を飲むかのような

肉の代りに影の塊でも喰らうかのような頬の窪んだ顔。

私はレダの血をひく身ではないが、

かつては美しい羽を身に纏っていたのだ。その話は

もういい、

微笑む子供たちには微笑みを返して

ここに年老いた優しい案山子が立っているのを見せ

てあげたほうがいい。

IV

Her present image floats into the mind —

Did Quattrocento finger fashion it

Hollow of cheek as though it drank the wind

And took a mess of shadows for its meat?

And I though never of Ledaean kind

Had pretty plumage once — enough of that,

Better to smile on all that smile, and show

There is a comfortable kind of old scarecrow.

(25-32)

以前には「美しい羽をつけていた」詩人もまた、虚ろな面立ちを晒け出している現在の「彼女」と同じように生の潤いを失って役立たずになってしまったと思わざるを得ない。「美しい羽」といえば、当然レダと交わろうとゼウスが変身したあの白鳥が想い起されるが、それはかつて詩人が「彼女」といわば〈レダと白鳥〉の關係にあったことを物語っているのだらうか。しかし「彼女」はその娘であるヘレンに擬えられていることを考えれば、二人の關係を直接〈レダと白鳥〉の關係に重ねることにはいささか無理があるかもしれない。では実際のところはどうであったのか。お互い二十代前半の頃に知り合っ

であるとは即断できないかもしれない。いずれにしてもこの件りは誇張の感を免れないが、二人の関係を象徴的に寓意化しようとするためには「かつては美しい羽をつけていた」と自らを白鳥に擬えるのでなければならなかったのではないか。そうだとすれば、彼女をレダに擬制することによってここに精神とともに肉体の關係を持つた理想的な關係が寓意として象徴化されるであろう。それにしても時の不可逆的な力によって次から次へと生の潤いを剥ぎ取られていった二人、すなわち虚ろとなった「頬の窪んだ顔」を晒け出すモード・ゴン、生の潤いも遅しさも色褪せてさながら「案山子」のように立ち尽くす詩人。実はここには迫真に迫るリアリティが刻み込まれている。このモード・ゴンと詩人の現在の姿こそ、決して隠すことのできない、むしろしかと見据えるべき現実そのものを映し出している。回想から現在へ、幻想から現実へと醒めていくなかで「私」は、自身もさることながら彼女の顔貌にひとつの確かなリアリティを見凝めているにちがいない。

生の潤いもなく虚ろな面立ちを晒け出しているが、ま

るで一五世紀の芸術家によって造形されたかのような彼女の「頬の窪んだ顔」は、しかしながら、芸術的な価値からすれば低いはずはあるまい。一五世紀といえば、レオナルド・ダ・ヴィンチが浮んでくるが、草稿の段階でイエイツは一五世紀の芸術家とは書かずに直接にダ・ヴィンチの名を書き記している^②。また『幻想録』(一九二五年版)では一五世紀のイタリアの画家たちが描いたものは肉体的な美でなく知性的な美であったとも彼は述べている^③。年老いてついに「頬の窪んだ顔」を心眼に浮かべる「私」は移ろいゆく彼女の顔になるほど落胆と悲哀を感じているであろう。と同時に、そこには内面的な美しさが仄見えているのも確かであろう。たとえばクレアン・ス・ブルックは彼女のそうした姿に精神的な美しさを見て取っているが、^④「まるで風を飲むかのような／肉の代りに影の塊でも喰らうかのような」、殆んど生命なるものから隔絶された彼女の「頬の窪んだ顔」が凡そ肉体なるものを排除して精神性を糧に生きているであろうことは想像に難くない。しかし、モード・ゴンの老い果てた顔貌はそれ以上のものを伝えているにちがいない。時の

移ろいによって潤いのある美しい肉体を剥ぎ取られ空を切るような虚ろなその顔は、もとより精神性の高さや肉体の醜悪さを感じさせるのは言うまでもないが、それ以上に、生命なるものや肉体的なものをことごとく削ぎ落としてついに残った最後のもの、敢えて言えば肉体の窮極を鋭く伝えてはいまいか。流れ去る時のなかを生きて辿り着いた「頬の窪んだ顔」には、すでに死をその裡に孕んだ生の迫真力を逆に感じないだろうか。肉体の窮極は死を呼び込みながらも、むしろ生命の力を逆照射する。回想と現在との、幻想と現実との絡み合いによって「私」が見凝めているのはこうした窮極的な生の在様である。肉体の窮極こそ生のリアリティを宿しているという逆説に「私」は想到する。

四

こうして「彼女」のいま現在の姿が幻想のなかに浮かびあがると、「私はレダの血を引く身ではないが／かつては美しい羽をつけていた」と若かった頃の自分を語り

始めようとするが、そのとき詩人は過去と現在のあまりにもかけ離れた状況にたじろぎ自身に纏わる回想を遮断しようとする。つまり「もうその話はよそう」と言って回想から現実に戻ろうとする。果して詩人は回想と現実の引き裂かれた幕間に何を思い巡らしているのだろうか。まずは「優しい年老いた案山子」となって生徒たちに微笑みを送りながら、視察官としての役目を果そうと思ひなすのである。しかし視察官として冷静に振舞おうとする彼の思いは一挙に飛躍する。女子生徒やモード・ゴンへの、そして自身への思いが消え去ると、彼は人間の生に思いを致し、人間の一生とはいったい何であるのかと生の価値を問うのである。こうした問題への思惟が本格的に展開されるためには、人間を誕生させた生の原点ともいうべき母親の生にまずはその思いを巡らさなければならぬ。人間の生を問うに先立ち「私」の思ひは生というものを、とりわけ母親の生を巡ってひたすら否定的に捉えていく。

第五部では母親の生の価値を問う「私」は問いかけるなかで生への暗澹とした思いを回想と現実の幕間に投げ

かける。その思いはたとえば母親の一生は虚しいもので
 しかないのではないかと懷疑的になりながら、いさなな
 絶望的である。

五

生殖の蜜に誘われて産み落とした子供が、

記憶か薬に操られるように

若い母親の膝で眠ったり泣きじゃくったり、

時にはすり抜けようとがく。やがて月日は流れて

ゆき

六十余年の星霜を冠く。

そんな我が子の姿を見るだけであるならば、

果して子どもというものが産みの苦しみや、

生れ出るときの不安の埋合せになると考える母親は

いるのだろうか。

V

What youthful mother, a shape upon her lap

Honey of generation had betrayed,

And that must sleep, shriek, struggle to escape
 As recollection or the drug decide,

Would think her son, did she but see that shape

With sixty or more winters on its head,

A compensation for the pang of his birth,

Or the uncertainty of his setting forth?

(33-40)

母親の人生とは虚しくも無意味な生涯にすぎないので
 はないかと懷疑するその絶望的で皮肉のこもった思いは、
 それ以上に救い難く隘路に迷い込んだ閉塞感を漂わせて
 いる。肉体の衰えも生の無意味も凡そ生というものを徹
 底して極め尽くした地点において初めて晒け出されるも
 のであろう。もはや活路が見出されないほどの、がしか
 し人間の引き受けるべき負性を白日のもとに暴き出さね
 ばならないのである。「私」はそう考えてモード・ゴン
 の瘦せこけた顔とともに母親の人生を思い浮かべたのだ。
 それにしても、この第五部を理解し難くしている言葉、
 すなわち「生殖の蜜」と「記憶」と「薬」、敢えてそれ

らに明確な位置づけを施したならば、どのような内幕が浮びあがってくるであろうか。「生殖の蜜に誘われて」、その結果、赤子がこの世に誕生したという文脈は辿れるが、しかし原文に記された 'betrayed' は「誘われて」と同時に「裏切られ」という意味をも内包している。そうであってみれば、「裏切られ」て生まれ落ちたとはどういうことなのか。「生殖の蜜」とは、性行為のもたらす快楽を象徴したものと考えられようが、プラトニズムによればアイデアの世界にあった〈魂〉はその「生殖の蜜」によって現実の世界へと流れ込み、〈魂〉の影である仮象としての〈肉体〉に変貌してしまった。それは肉体を身に纏っている人間がいかに真実から遠く離れた場所で生きていることかということを物語っている。「生殖の蜜に誘われて」真なる実在の世界から仮象の現実へと墮落したこと、このことが「裏切られ」という意味であろうか。

それに関してイエイツが施した注は次のように書かれている。

私は「生殖の蜜」という言葉をポーフイリーの「ニンフたちの洞窟」に関する文章から抜き取ったが、「生殖の蜜」というものをお腹のなかにいたときの自由の記憶を消し去ってしまう「葉」であると考ええる根拠はポーフイリーのなかには見出せない。彼は黄道十二宮の巨蟹宮のなかで与えられる「忘却の盃」を非難した。^⑤

ポーフイリーとはネオ・プラトニズムの哲学者プロティノスの弟子であるが、彼はホメロスの『オデュッセイ』に出てくるニンフたちの洞窟のシンボリズムについて論じている。ここで言う「自由の記憶」とは、誕生前の至福に充ちたアイデアの世界に浴していたことを想い返すという想起を意味しており、それに対して「葉」はアイデアの「記憶」を消し去ってしまうものとして夢からの覚醒を促す。イエイツのこの注によると、甘い「生殖の蜜」は目覚めてみれば苦い「葉」であったのである。人間の生が、つまるところ肉体の、あるいは生命の凋落に収斂される、そのような生の在様を宿命として担う「母親」を

イエイツはなぜ登場させたのか。たぶんそれは「母親」の引き受けるべき「産みの苦しみ」と「出産の不安」が果して報われるのかどうか、結局は生の負性を帯びたものでしかないのではないか、と問うためであったのだろう。この世に生を享けたばかりの赤子を抱く「若い母親」が遙か将来を想像する領野のうちに、「頭に六十かそれ以上の冬を迎える／我が子の姿を見るだけならば」負性としての生は、ことごとく報われずして虚空をさまようだけだと断言しているかのようだ。

母親とその子供が生きた一生を否定的に捉えた「私」は、思い巡らす対象をさらに広げて遙か遠い過去の人物に辿り着く。つまり古代ギリシアの偉大な思想家たちに思いを致す「私」は、彼らの功績を讃えるというよりもむしろ、たとえ功績を残したとしても最後に引き受けなければならぬもの、ついに凋落して虚しくも滑稽でもある生の黄昏に思いを巡らすのである。歴史に名だたる偉大な人間の本来ならば称讃されるであろう業績や振舞いを横目に、それらを歪曲した形で嘲笑しながら老いそれ自体を戯画化して第六部は次のように歌っている。

六

プラトンは、自然とは事物の捉え難い規範のうえで戯れる泡にすぎないと考えた。

より堅実なアリストテレスは、

王のなかでもとびきり偉大な王のその尻に鞭を当てた。

世に有名な黄金の腿をもったピタゴラスは

星が歌い陽気な美神たちが聴いたその調べを

フィドルの弓と弦に託して爪弾いた。

古びた服が鳥を威嚇しようと古びた棒切れに掛けてある。

VI

Plato thought nature but a spume that plays

Upon a ghostly paradigm of things;

Solider Aristotle played the taws

Upon the bottom of a king of kings;

World-famous golden-thighed Pythagoras

Fingered upon a fiddle-stick or strings

What a star sang and careless Muses heard:

Old clothes upon old sticks to scare a bird.

(41-48)

真の实在を現実でなく天上界に求めたプラトン、現実の事物にこそ真の实在を認めたアリストテレス、数え万物の根源と考え、音の高低や和音が弦の長さとその比に関係していることを唱えたピタゴラス。「事物の捉え難い規範」とは、いわゆるアイデアを指すと思われるが、イエイツは現実の現象を消えては結ぶ儚い「泡沫」に喩えている。「王のなかでもとびきり偉大な王」とは、アリストテレスが家庭教師をしたと伝えられているアレクサンダー大王を指すが、「より堅実な」と形容されるようにアリストテレスは「鞭」を使って厳しく生徒を教育するほど現実に着していた。偉大な哲学者にしては、この場面は少なからずユーモラスで嘲りが込められているかのようだ。ピタゴラスに至っては、爪弾いたその楽器がアイルランドの民族楽器「フィドル」とあるという

ところに、場所的にも時代的にも大きな齟齬が窺えて滑稽でさえある。こうして彼ら三人は、さながら今もなお生きて老醜を晒け出しているかのよう仕立て上げられている。「古びた服」を身に纏って「年老いた優しい案山子」となり果てたのは「私」ばかりでなく、「プラトン」も「アリストテレス」も「ピタゴラス」もまた「古びた服」を着て「古びた棒切れ」に掛けられた「案山子」にすぎないのだと断定するのだが、そのように断定する気持ちの奥底には古いへの否定的な嘲笑が潜んでいる。それは彼らが「古びた服」を身に纏うだけでなく「古びた棒切れ」に掛けられているという凡そ自由ならざる硬直した意志を仄めかしている点に感じ取られよう。

この第六連についてイエイツはオリヴィア・シェイクスピアに宛てた手紙のなかでそれが「古いへの私の最後の呪い」であることを伝えている。またその一方では「前向き^⑥の、決して老いを知らぬ情動、知覚を見つけ出そうと私はいまクローチェを読んでいます」と積極的な気持ち^⑥を表白している。どうしてクローチェなのかはさておき、イエイツはこの詩においても「ビザンチウム

へ船出して」と同じように老いを歌うことによって老いを乗り越えようとしているのだろうか。たとえ偉大な功績を残したとしても、老いの身ともなれば殆んど役に立たない存在になりさがってしまうのが自然の成り行きであると自らを吐き棄てるかのように、老いということに対して「私」は嘲笑的な態度を採る。と同時にその態度は徹底して呪詛的である。このように老いを象徴した「古びた服」といい「案山子」といい、それらは一方で滑稽的であり、また一方では呪詛的でもあるが、もとより「案山子」と言えば、それは何かを守ろうとして威嚇する脅威の存在であることを第一に思い浮かべるべきだろう。では何を威嚇するのか。その威嚇の対象とは時代に押し流される世俗的なものにほかならない。小学生の学んでいる教室のなかに独り疎外されたかのように佇んでいた「案山子」と同様に、「古びた服」もここでは時代の世俗的な流れに抗した反時代的存在のメタファーとして表象されよう。「古びた服」とは、すなわち「案山子」の謂いにすぎないが、詩人は生の潤いを失くした役立たずのその「案山子」に呪詛と滑稽だけでなく、なら

には「前向きの、決して老いを知らぬ情動、知覚」をアイロニカルにも刻み込もうとしているにちがいない。さて、詩は次の第七連に進むと大きな転調を迎える。

七

尼僧も母親もそれぞれに像を崇拜する

だが蠟燭の明りに照らされたそれらの像は

母親の幻想を生き生きとさせる像とはちがい、

大理石やブロンズの静謐さをひたすら保っている。

でも、それらの像もまた心を引き裂いてしまう。

ああ、情熱や敬虔や愛情が知っていて

天上の栄光すべてを象徴する「現前するものたち」
よ。

ああ、人間の企てを嘲る自生なるものたちよ

VII

Both nuns and mothers worship images,

But those the candles light are not as those

That animate a mother's reveries,

But keep a marble or a bronze repose.
And yet they too break hearts — O Presences
That passion, piety or affection knows,
And that all heavenly glory symbolise —
O self-born mockers of man's enterprise;

(49-56)

尼僧や母親の崇拜する「像」が大理石やブロンズで造形された像であることから、たぶんそれはマリア像を指している。時の流れのなかを生きる尼僧や母親からすれば、マリア像はその流れを超えて立つ絶対的な偶像として存在している。しかし大理石の像やブロンズの像は時を超えてひたすら純粹に「静謐さ」を湛え崇拜の対象として存在するにも拘らず、「蠟燭の明りに照されたそれらの像」は心の安らぎをもたらしてくれるわけでも、「幻想を生き生きとさせ」て心を豊かにしてくれるわけでもない。崇拜する「像」に心の拠り所を求めようとしても、しかしその「像」は人間の心を撥ねのけるかのように超然として冷やかである。母親の幻想を石化してし

まう「大理石やブロンズの静謐さ」が、まさにそれを物語っている。結局はその「像」は心を引き裂いてしまうのだが、どうしてなのか。時間を超越した「像」と時間のなかを生きる母親との間には凡そ跨ぎ超せぬ深淵が口を開けているがゆえに、心は引き裂かれてしまうのだろうか。超越的な地平にあって、絶対的なものは人間の崇拜する心も幻想もすべて撥無してしまうのである。

こうして尼僧や母親の崇拜の対象であるアイコンとしてのマリア像は、人間の内面によって抽象化されるとともに極めて直接的なものへと具象化されるが、そこに読み手は何を読み取るべきであろうか。それによって果して何が明らかとなるのだろうか。「像」というイメージを「情熱や敬虔や愛情が知っていて／天上の栄光すべてを象徴する『現前するものたち』よ」と言い換えたとき、「像」は抽象化とともに具象化されてついに「むき出しの対象物と化す。むき出しの対象物、すなわち『現前するもの』とは文字通りそこに或るものが在るということ、つまり尼僧や母親の眼の前に立っている対象物として位置づけることができる。要するに、ただひたすらに人間

の前に立っている単なる存在物にすぎないということである。それは極めて直接的で単純な事象であると同時に生にとって極めて根源的で重要な事実でもある。しかしその存在物が「天上の栄光すべてを象徴する」ように時間を超越したものとして位置づけられると、もはや単純な事象ではなくなり抽象的にも内面化される。「現前するもの」はこのように二つの在様を内包している。また「現前するもの」は、決して複雑に絡まり合うことのない一途な思いを、つまり「情熱や敬虔や愛情」を人間がひたすら抱いたときに初めて「知る」ことのできるものでもある。「知る」とは、言うまでもなく、こうした思いが身をもって体験することのできる瞬間を指すのであって、決して「現前するもの」を論理的に認識することではない。もはや〈認識〉というよりも、直感する情動の瞬間のエピファニーを指しているのではないだろうか。

論理や因果関係に基づいた認識行為をもってしては決して「知る」ことのできない「現前するもの」は、また「人間の企てを嘲る自生なるもの」でもあるのだ。野心

に溢れた「人間の企て」をことごとく嘲笑するこの「自生なるもの」とは、果して何か。原因も結果もなく、また根源も終局もない、すでにどこか〈ある地点に在る〉ものだとするならば、「自生なるもの」とは神とも絶対なるものとも捉えられよう。あるいは文字通り自ら発生したものとして「自生なるもの」を捉えた場合、それは、自然界にあってたとえば人間が現実結んでいる自己と他者との関係からは無縁な在るがままの極めて身近な生命を指していよう。要するに自然のなかに自ら生れ出たただ〈そこに在る〉ということ、それ以上でもそれ以下でもない。このように「自生なるもの」もまた、その内実として二つの位相を帯びるが、多分にそれは重畳される可能性を孕んでいる。

「現前するもの」がその性格を、やはり二つの位相を孕んだ「自生なるもの」として規定されるのであってみれば、「現前するもの」もまた、何者か（たとえば神もしくは絶対なるもの）がすでに〈ある地点に在る〉という存在性を、敢えて言えば、どこにもない空間に絶対者が在るという存在性を指し示すためのエンブレムにほか

なるまい。そうしてさらに、眼前に見る「現前するもの」とは認識より遙か以前に直感されるべきものとして、あるいは単に見るといった体験されるべきものとして、ただ〈そこに在る〉という単純な事実を帯びる。「現前するもの」も「自生なるもの」も共通して二つの位相を内包している。つまり、すでに〈ある地点に在る〉と同時に、ただ〈そこに在る〉のである。しかし、それに加えて次のことも忘れてはならない。「現前するもの」も「自生なるもの」もそれぞれ単独で存在するわけではなく、原文が示すように複数となって散在している。絶対者も素朴な眼前の存在物(者)も散在するということは、どのような状況を物語っているのだろうか。〈そこに在る〉ものとして眼前に存在するものが複数となって幾つか在るのは容認されるにしても、しかし〈ある地点に在る〉ものとして絶対者が複数存在することには矛盾を感じてしまう。ことによると、この両者は同じ地平に混在するものなのかもしれない。いわゆる相対性に対置された絶対性は唯一除外されるものとして、主客関係や相対性といったパースペクティヴが成立する以前の地平に「現前

するものたち」も「自生なるものたち」も在るのではないか。それらは相対の対概念としての絶対を意味しない、特異な絶対的なものとしてすでに厳存しているのではないか。特異な絶対的なものとは、認識する以前に直観するという体験だけが直接的に捉え得るものとして在る。

(五)

いささか複雑な意味を付与された「現前するものたち」あるいは「人間の企てを嘲る自生なるものたち」は次の最終連で具体的に単独者として視覚化され身体化される。彼女たちが崇拜した「像」に促されるかのように「私」もまた、それに類したイメージを心眼に描く。「私」の視るイメージは一見して明澄な領野に現れているようだが、実際はそうではない。現実存在しながら、しかも所在不明で可能性を象徴した生の窮極とも根源とも、何気ない風景とも思えるような場面がそこに開示されている。

八

生の営みが花開いている処、あるいは舞いを舞っている処

そこでは肉体は傷つくこともなく魂を喜ばせている、絶望から生れる美もなく、

深夜のランプから生れるかすみ目の叡智もなく。

おお 栗の樹よ、深く根を張りつつ花を咲かせるおまえよ

おまえは葉なのか、花なのか、それとも幹なのか。

おお 調べに揺らめく肉体よ、きらりと輝く眼差しよ

いかにして私たちは舞踏する者とその舞いを見分けられようか。

Ⅲ

Labour is blossoming or dancing where
The body is not bruised to pleasure soul,
Nor beauty born out of its own despair,
Nor bleared-eyed wisdom out of midnight oil.

O chestnut-tree, great-rooted blossomer,

Are you the leaf, the blossom or the bole?

O body swayed to music, O brightening glance,

How can we know the dancer from the dance?

(57-64)

「私」の幻視するイメージとは、「生の営み」が花咲く場面もしくは「生の営み」が舞踏する場面に収斂していく。生きとし生けるものの高揚した生の在様を暗喩に託して表現したこのような場面を、なるほど「私」は何気ない自然の風景として眼にすることができているようだが、しかしその一方では捉え難い瞬間の場面として凡そ生の生きられない場所として創り出されてもいる。「生の営み」が花を咲かせたり舞いを舞うとき、その場面は生が現実において受けてきた労苦を払拭して一瞬のうちに軽やかさを帯びた状態を披露する。軽やかさとは、現実が強い重荷を降ろすときの開放された思いにほかないが、では「生の営み」とは、何であろうか。それは取り立てて特別な生の形態を指すのではなく、苦渋な

り労苦を重ねて生きる日常の生一般を意味すると考えられよう。

かつて「ビザンチウムへ船出して」のなかで老いの身の「私」は悩める「心」を払拭して「魂」の歌をうたうべく聖なる都へ旅立ったが、憧れの都に辿り着いても依然として纏わりつく「心」に懊悩しつつ「魂」の歌を懇願していた。しかし、いまや「学童たちのなかで」の浮遊する「私」は、この最終連に至ってはその悩める「心」もなく「肉体」は充足しながら「魂」を歓喜に導くことができる。調和し難い両者がこの場所では調和を保っている。また、現実にあつてはたぶん「美」がその対極にある「絶望」を伴った労苦から生れると考えられるが、ここにあつては両者は完璧に乖離している。というよりもむしろ、この場所では「美」は「絶望」という生の負性とは全く無縁に自ら生れ出てその美しさを誇っているのである。さらに「かすみ目の叡智」に至っては、微妙に状況が異なる。深夜遅くまで孤独の裡に思索を重ねて練りあげたような「かすみ目の叡智」は、たとえそれが深遠なものだと評価されようが、もはや真に「叡智」とは

呼べない。「美」と「絶望」の関係から類推してみると、決して「かすみ目」のない、恐らく人間の労苦の微塵すら感じられない明澄なものとして真実を見晴るかすといった眼差しを持っているのが、すなわちこの場所における「叡智」なのであろう。したがって「絶望」を知らない「美」も「かすみ目」のない「叡智」も現実から離れて超越的で絶対的のものとして定位されよう。

現実を超越した絶対的なこの場所にあつては、たとえばすでに現実の手垢に塗れたものは一豪たりともその生を生きられず、ましてや絶望から生れる「美」や「かすみ目の叡智」を身に纏った生など生きられるはずもない。ならば、超越的で絶対的な生を生きられるという可能性は皆無なのだろうか。仮に生きられるとしたならば、いったい何によってそれが可能となるのだろうか。現実からして不可能だと思われるこの場所にもう一つの場所が新たに創り出されるという、まさに、こうしたことによつて可能となるのである。もちろん、もう一つの場所は「生の営み」が花開き舞を舞うときに創り出されるわけだが、それはまた現実と不可能な場所の狭間に位置する。

だとすると、「生の営みが花開いている処、あるいは舞を舞っている処」には三つの場所がひしめき合うという捉え難く重層的な場面が開示されているよう。「生の営み」がなされる現実という場所、「美」と「叡智」に輝く凡そあり得ない不可能な場所、そして二つの場所の境界に位置する在るか無きかのもう一つの場所、このように三つの場所が同時にそれぞれ重畳し連関しながら設えてある。もっとも、もう一つの場所が誕生しなければ、現実という場所と不可能な場所は重畳することもなく乖離した状態から抜け出ることもできない。

「魂」は「肉体」を媒介にして歓喜し、そのうえ「肉体」は生の労苦に疲弊することもなく充足している。また「美」も「叡智」も現実の手垢に塗れずに生れ出ている。前者においては「肉体」と「魂」とが調和した関係のなかで充足している一方、後者では「絶望」と「美」との、「深夜のランプ」(あるいは「かすみ目」と「叡智」との何がしかの関係もなく、それぞれ単独で「美」と「叡智」は自らに充足している。このように充足した生の在様は、不可能なこの場所にあつては、二つの位相を

有しているのがわかる。一つは対立した関係にある両者がいわば弁証法的関係のうちにそれぞれ充足し、もう一つは凡そ関係性を持つこともなく自ら充足している。こうした相反する状態を露呈しながらも、この場所はそれを許容する。

現実における「生の営み」が理想的な生の窮極に向けて花開き舞いを舞うとき、「生の営み」は現実という場所から不可能な場所へと転位し、そして充足した「肉体」と「魂」の調和を纏い「美」と「叡智」の顕現を見る。しかし、そのとき、その調和を纏い、その顕現を見るという理想的な生の窮極を完成させる主体は何か。不可能なこの場所にあつては、もちろん「生の営み」それ自体は見られない。労苦を曳きずる「生の営み」は変容して少なくとも労苦を伴わない生の、もはや生ならぬ生の姿が出来し、それが主体となる。ならば、このような転位を惹起することによってさらに何が起っているのだろうか。花の咲き誇っている瞬間と舞いを舞っている瞬間とが、理想的な生の窮極に重ね合わされる。つまり現実という場所と不可能な場所とが邂逅するのである。邂逅す

るその地点とは、もう一つの場所、在るか無きかの場所にほかならないが、儚くも危うくもあるこうした場面は、生のまさに特権的とも呼ぶべき瞬間を物語っている。この場面が儚くも危うくあるのはどうしてかと言えば、二つの場所が邂逅すると同時に完全に分裂してしまう可能性を孕んでいるからである。この場面においては、邂逅よりもむしろ分裂した状態のほうが何よりも現実的であることを忘れてはならない。

生の特権的な瞬間を抽象（内面）化して思い巡らした詩人はその心眼に、やがて、あの花開く「生の営み」と舞踏する「生の営み」が形象化されて新たに二つの像イメージが浮びあがってくるのを視る。二つの像とは、言うまでもなく満開に花を咲かせている「栗の樹」と、舞いを舞っている「舞踏する者」を指すが、それらがより具体的に形象化されていくのに反比例して「私」の内面はより深く抽象的に生の問題を突きつける。二つの像が心眼に映し出されると、詩人は人間の生の問題を後景に配してそれぞれにその生の何たるかを問いかける。まずは「栗の樹」に向かって詩人はその充全たる生の在様を問う。つ

まり「栗の樹」が「栗の樹」であるのは、どのような状況においてなのか。その充全性を「私」は「葉」に見るべきか「花」に見るべきか、あるいは「幹」に見るべきなのか。「おまえは葉なのか、花なのか、それとも幹なのか」と問う詩人は、当然、三位一体となった「栗の樹」に生の充全性を見ようとしているであろう。それにして、このように問いかける詩人は、どうして「栗の樹」を三つの側面に分割して充全たる生の在様を問うのか。「葉」も「花」も「幹」も、それらすべてを自身の属性として所有する「栗の樹」が大地に根を張って佇立するという極めて自然な現前性を考えてみれば、そのように問う必要すらないのではないか。「栗の樹」が眼前にあるということ、こうした現前性のあまりにも自明で確かな事実がありさえすれば充分ではないか。少なくとも「栗の樹」においてはそうであろう。しかし、ことによると、そこには何か事情らしきものが隠されているのだろうか。

「栗の樹」へ向けた問いかけの真意に沿って言えば、「栗の樹」が「栗の樹」であるのは、その「葉」と「花」

と「幹」が三位一体となって大地に根を張りつつ佇立するとき、「栗の樹」は「栗の樹」であると言えよう。しかし三位一体の生の充実性が崩れて「栗の樹」がひたすら「葉」であるとしたら、ただ「花」や「幹」であるとしたら、もはやそれは「栗の樹」ではない。思うに、こうした言説は「栗の樹」における生の在処を論じながら人間のそれに論点を向けていて、「栗の樹」それ自体に向けては発していない。それは詩人が「栗の樹」を前にしてすでに外部の自然を内面化してしまっていることを物語っている。いまや詩人のまえには内面化された自然と外部としての自然とが同時にある。「栗の樹」と対峙したとき、彼は自然のなかに佇立する「栗の樹」に圧倒されて自身の、いや人間の生の非力さを思わず吐露してしまったのではないか。このように「私」が「栗の樹」の存在性に問いかけるその口調には、多分にアナロジーがこめられている。つまり眼前の対象物が強く内面化され人間の生を問題の中心に据えてその存在を問い、そして存在への問いが人間の欠如態としての生を浮き彫りにしてゆくのである。存在の充実性（「葉」でも「花」で

も「幹」でもあるということ）を俟って初めて「栗の樹」がその存在性を全うするという原理は、人間の存在に対する認識のパースペクティヴによって築きあげられたものにすぎない。思うに、そうしたパースペクティヴに基づいた原理は存在の少なくとも理念的な領野に求められるが、同時にそれは相対的な現実において殆んど叶わぬ原理へと墮している。察するに、そう詩人が問いかけるのは、そもそも人間の対象へ向ける眼差しがその対象物全体を捉え難く、局部的にしか眼が注がれざるを得ないという対象への先験的な認識・判断の限界がすでに定位されているからではないだろうか。別言すれば、認識の視座がすでに主客関係の枠組のなかに据えられているからではないだろうか。こうしたパースペクティヴは人間の生の限界のあることを自ら露呈するが、しかしその限界の彼方には新たな視座が潜んでいることを「私」は仄めかそうしているのである。したがってその限界を打ち破ろうとする破格な生への意志が秘かに胎動していると言わねばなるまい。このような二つの視座射程に入れ考えてみると、「栗の樹」への問いかけには、意識的であ

るか無意識的であるかはともかく、二様に問いが発せられているのがわかる。それは眼前に在るという露わな〈現前性〉と自己同一性としての〈存在性〉とに纏わる問いである。前者にあっては、「葉」でも「花」でも「幹」でもあるという全一性を纏った「栗の樹」が大地に根を張って佇立しているその在様（現前性）を讃仰するが、後者にあつては即座にその存在を〈存在性〉として保証し難く辛うじて疑問を投げかけざるを得ない。そうして〈現前性〉と〈存在性〉を巡るこの疑問は次に幻視する対象へと投げかけられる。

大地に舞うがごとき「栗の樹」が「葉」と「花」と「幹」を緩やかに震わせるなか、ついに「私」はそこに「舞踏する者」を視る。舞うがごとく大地に揺れて佇立する「栗の樹」はかくして舞を舞う人間に重ね合わされてゆくのである。内面化された自然のなかにその在るべき自身の生を見出そうとするのではなく、まさに人間の生をまえにして存在の在処を問う。そのとき彼はどのよう問いかけるのであろうか。詩人は「栗の樹」と同じように明瞭な問いかけこそしないが、「舞踏する者」の

孕む微妙な差異に意識を集中している。舞いを舞う身体、つまり「調べに揺らめく肉体」と「きらりと輝く眼差し」に向かつて詩人は「いかにして私たちは舞踏する者とその舞いを見分けられようか」と問いかけるのである。

「揺らめく肉体」と「輝く眼差し」が一体となって舞いを舞っているとき、そのときそこには「舞踏する者」が〈現前〉し、自らの「その舞い」によって〈存在〉を体現している。しかし、存在の体現とはいえ、それは現実においては容易なようでいていかに難しいことか。現実には生きている生が必ずや「その舞い」をやめなくてはならない運命に置かれているのであってみれば、存在に向けて舞を舞うとき人間はいかに存在から遠く離れてあったことか。この現実とは、言うまでもなく、移ろいゆく時間の流れる現実として定位されるが、「舞踏する者」が「その舞い」を持続させるためには、時間の流れる現実においても、それを超越する契機として永遠性を掠め取らなければならない。

さて、「舞踏する者」と「その舞い」における微妙な差異は一体どこに見出されるのか。それを顕在化させる

ために、仮に「the dancer」を「舞踏する者」でなく「踊り子」と、また「the dance」を「その舞い」でなく「舞踏」という言葉に置き換えてその内実と関係性に言及してみたい。どうして「踊り子」と「舞踏」なのかと言え、その言葉のイメージのほうが両者の微妙な差異をより際立たせることができると思われるからである。

舞を舞う人間を名称化した「踊り子」とは時間と空間を超越し理念化された永遠の存在としてのエンブレムと考えられる。が、しかし同時に、現実のなかにあっては往々にして客体化され対象化されて実際に舞いを舞っていないことも、その属性を表わすものとして「踊り子」と名指すのが一般的な言語習慣であるの言うまでもない。もっとも、そのように「踊り子」と呼ばれることによって、いまここで「舞踏する者」だけが持つ掛替えのない唯一なる固有性は失われ、一個の対象物と化してしまう可能性が生じるのは否めない。一方「舞踏」に至ってはどうかと言え、それは活動そのものであり、「踊り子」に對して主体的である。ひとが「舞踏」という主体的行為に及ぶとき、そのときひとは「踊り子」であると客体的

にも言えるのは承認されて然るべきであろう。しかし「舞踏」をやめたとき、客観的には「踊り子」は「踊り子」のままであるが、もはや舞いを舞うことのない「踊り子」は「踊り子」ではない。「舞踏」とは時間を象徴したもの、「踊り子」とは永遠を象徴したものと捉えた場合、舞いを舞っている時には軽やかで歓喜に充ちた時間が流れてはいるものの、さらに背後には分裂を招来してしまうような拮抗する緊張の時間が流れているにちがいない。つまり舞いをやめるその時が迫っているのである。

舞いを舞う「踊り子」は「踊り子」でありつづけることがいかに困難であるか。しかしながら、緊張の時はもう一方の余地も残している。すなわち、もう一度舞いを舞おうとすると、再びその人物は「踊り子」であると言えよう。ここには反復が生の問題を大きく左右していると考えられるが、つまり反復が存在の体現の契機として人間に附与されている。「踊り子」が「舞踏」するということとは、それを抽象化すれば、流れゆく時間のなかに永遠性が顕現することを意味する。それはまた高揚した聖なる瞬間に陶酔的な「舞踏」を演じていることをも意

味する。かくして、こうした「舞踏」によって聖なる瞬間の永遠性が誕生するに至る。

しかしながら、一般概念として捉えられもするこの「the dancer」（＝「踊り子」）は、「学童たちのなかで」においては飽くまでも実際に眼前で舞を舞っている者でなくてはならない。揺れる木立ちから連想された「the dancer」を見凝る「私」がここにいるという極めて個人的に限定された状況が設定されていることを考えれば、「踊り子」一般でなく具体的にいまここで舞いを舞っている者でなくてはならないのである。「舞踏する者」をもちろん「踊り子」と呼んで差し支えないとはすでに述べた通りだが、しかし「踊り子」と初めに限定してしまうと、それによって眼前の具体的に特定された対象が一般化、抽象化される可能性が生じてしまうということもすでに述べた。舞いを舞う者を指して「踊り子」と呼ぶとき、「踊り子」は隔絶された二つの意味を包含してしまい、そこに大きなずれが露見される。「栗の樹」が「栗の樹」一般でなく少なくとも眼前に佇む「栗の樹」でなければならぬように、眼前で舞いを舞う者を捉え

て命名した「踊り子」という一般概念でもってその者を括ることはできない。「the dancer」とは、いまこの眼前で舞を舞っている者、まさに「私」の眼前で「舞踏する者」でなくてはならない。

では視点を変えて「舞踏する者」と「その舞い」をある関係性のもとに措定すると、それらはどのように性格づけられ規定されるであろうか。仮に「舞踏する者」を意味するもの（シニフィアン）とすれば、「その舞い」は意味内容、もしくは作用面としてのシニフィエと規定することが可能であろう。あるいはシニフィアンとシニフィエをそれぞれ主語と述語との関係として見ることもできよう。この両者が一致するとき意味が成立し、また存在の証しが立てられる。しかし、そう判断する捉え方は、従来のいわゆる伝統的な主語中心主義の見方にほかならぬことを銘記しておこう。もっとも前述したように「舞踏する者」（＝「踊り子」）を主語としてでなく客体（述語）として、「その舞い」（＝「舞踏」）を主体的行為を示す主語として措定することも可能であろう。両者は主語と述語の関係を鏡合せのように互換可能にすること

ができる。

いずれにしてもこの両者が融合される磁場を求めて苦悶に充ちた疑問を詩人は投げかけるのである。時間のなかに永遠を掠め取ろうとする高揚した瞬間のうちに繰り広げられる逆説的な弁証法的存在論の地平を象徴化した聖なる舞踏。時間のなかの冷徹な生の無限な、しかし同時に断続的な流れに拮抗しようとする舞踏ではあるものの、こうした聖なる舞踏は果して持続するであろうか。あるいは終焉を迎えねばならないのだろうか。「いかにして私たちは舞踏する者とその舞いを見分けられようか」というこの象徴的な言説をかりに修辭疑問と捉えたならば、それは主客合一を理想としているであろう。しかし、そのような言説がすでに主客合一の困難さをより強く露呈してはいないだろうか。つまり認識論的志向と存在論的志向の、凡そ埋め尽くし難い差異が漏洩されてはいないか。概念化を旨とする認識の領野においては主客合一は容易に成立しこそすれ、舞いを舞う「舞踏する者」は常に「その舞い」の息切れを、中断を免れない。もし認識論風に持続すると考えられるならば、それは自らの生

を回避し、そのうえ時間を排除した絶対的なものと化す背理を犯してしまうだろう。

B・レヴィンは‘the dancer’のイメージそのものとしては肉体と精神を一体化したものと見なしているが、そのイメージの持続には疑問を投げかけている。彼は肉体と精神、形式と内容といった対立物の分裂に加えて、特にイメージよりも語り手である詩人の側における認識と存在の差異に注目している⁽⁷⁾。またハイデガーの術語を借りて論ずるD・ホルブルックは「世界―内―存在」であるところの「栗の樹」や‘the dancer’の全体性がすなわち「存在の統一」を象徴していると指摘し、さらに最終連のイメージには現存在(Dasein)の意味がこめられていると解釈している⁽⁸⁾。舞いを舞う‘the dancer’(超越)が「世界―内―存在」(迷宮)であるところの「現存在」(人間)の脱自的性格を帯びていると主張したのである。

精神と肉体を、主体と客体を一体化しようとする弁証法的存在論が最後の象徴的な件りを修辭疑問と見なす読みは、思うに伝統的な主語中心主義の見方に立脚してい

るが、その地点から詩人は理想的な本来の姿を突きつけるかのように、誰ともなく、さながら虚空に向かつて独り眩くかのように「いかにして私たちは舞踏する者とその舞いを見分けられようか」、区別できるはずがないではないかと反語を訴えるのである。しかし、この最後の言説が反語的な問いかけでなく単に素朴な疑問にすぎないと思定した場合、このように訴える詩人の口吻は果して残るのだろうか。疑問文として捉えようとする読みは、何よりもまず主語中心主義の見方を留保して別の方向に解釈の可能性を見据えていると言えよう。だとすれば、理想的な姿の希求を帯びることはもはやないのだろうか。

反語すなわち修辭疑問文と見なすか、単なる疑問文と見なすか、この問題に関してこれまで様々に論じられてきた。そのなかにあつて主流を占めているのはやはり前者の見方であるが、それに対してたとえばポール・ド・マンは後者の見方を採っている。彼はそこに決定不可能性という問題を提起することによって詩の新たな読みの可能性を探っている。

(六)

舞踏の終焉する時がいつかは、必ずや、そして突如として訪れる。それは死という形をとって到来するのではなく、まさに生の途上において訪れる。生の途上にあつては、また「その舞い」は終るかもしれぬという不安を抱えながらも主客合一がもたらすであろう恍惚状態に向かつてゆくにつれて、もはや不安が不安でなくなり、むしろ歓喜の裡に演じられる特権的な瞬間を迎え入れもするであろう。しかし生の途上にあつては、特権的瞬間は「その舞い」の終焉する時と表裏一体である。

やがて時の絶えざる流れに飲み込まれるかのように、舞いを舞う「舞踏する者」は「舞踏する者」であることをやめざるを得ない。凡そ「舞踏する者」であろうとするものは、こうした苦渋を嘗めなくてはならない。しかし、それはむしろ生の必然として容け入れなければならず、歓喜に充ちた恍惚を誘う聖なる「その舞い」の背後には、差し迫った不安と苦い挫折が必ずや潜在している。

舞踏しつづける「その舞い」が突如としてこうむる必然的な中断も不安も、しかし、無限なる時間のうちにあって、それでもなお「舞踏する者」であろうと欲しさえすれば、それらはたちどころに解かれるであろう。「その舞い」の中断にはこうした再開の契機が皮肉にも時間によって孕まれている。無限なる時間は非連続の連続性という極めて稀有な特権的瞬間を潜勢的に内包する。別言すれば、「舞踏する者」と「その舞い」を融合した地平には果てしなく「存在の統一」を実現する気運が非連続的に与えられており、したがって「生の営み」は「その舞い」の中断から再開へ、さらに再開から中断へと円環する時間構造のなかに組み込まれている。こうした時間のなかにあって「生の営み」が目ざす「存在の統一」はいつでも可能であり、また不可能でもある。この可能と不可能を同時に内蔵しているのがまさに反復という行為にほかならない。

(つづく)

〈注〉

- (1) See A Norman Jeffares, *A New Commentary on The Poems of W. B. Yeats*, (London, Macmillan, 1984) p. 251
- (2) *ibid.*, p. 252
- (3) George Mills Harper and Walter K. Hood (ed.), *A Critical Edition of Yeats's A Vision (1925)*, (London, Macmillan, 1978) pp. 203-4
- (4) Cleanth Brooks, *The Well Wrought Urn*, (New York, Harcourt Brace Jovanovich, 1975) p. 183
- (5) Richard J. Finneran (ed.), *The Collected Works of W. B. Yeats, Vol. I*, (New York, Scribner, 1977) p. 606
- (6) Allan Wade (ed.), *The Letters of W. B. Yeats*, (New York, Octagon Books, 1980) p. 719
- (7) Bernard B. Levin, *The Dissolving Image*, (Detroit, Wayne State U. P., 1970) p. 135
- (8) David Holbrook, *Lost Bearings in English Poetry*, (London, Vision, 1977) pp. 202-3
- (9) Paul de Man, *The Rhetoric of Romanticism*, (New York, Columbia U. P., 1984) pp. 200-2